

Al fondo del poema. La mirada metapoética de Eduardo García

At the depth of the poem. The metapoetic gaze of Eduardo García

Pedro RUIZ PÉREZ

Authors:

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es
<https://orcid.org/0000-0002-1950-9136>

Date of reception: 18-10-2018
Date of acceptance: 25-04-2019

Citation:

Ruiz Pérez, Pedro, «Al fondo del poema. La mirada metapoética de Eduardo García», *Anales de Literatura Española*, n.º 32 (2020), pp. 99-118.
<https://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2020.32.06>

Funding data:

The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Resumen

Tomando como concepto inicial el título de una sección del libro crucial *Horizonte o frontera* (2003), se propone una indagación en la conciencia del artificio y su conversión en materia poética por parte del poeta Eduardo García. Se analiza la presencia explícita de esta reflexión en algunos de sus poemas, la voluntad de construcción de una poética y el valor de su propuesta didáctica. El objetivo es tratar de iluminar desde estos componentes inseparables en la actitud estética de Eduardo García las bases de una escritura muy consciente de la naturaleza del «juego de hacer versos», por evocar un referente incuestionable de su escritura.

Palabras clave: Eduardo García; metapoética; poética; poesía del siglo XXI

Abstract

We take the title of a section of the crucial book *Horizonte o frontera* (2003) as an initial concept to an inquiry into the consciousness of artifice and its conversion into poetic matter by the poet Eduardo García. This article analyzes the explicit presence of this reflection in some of his poems, the will of construction of a poetics and the value of his didactic proposal. The aim is to take these inseparable components in the aesthetic attitude of Eduardo García to illuminate the bases of a writing very conscious of the nature of the «juego de hacer versos», to evoke an unquestionable referent of his writing.

Keywords: Eduardo García; metapoetics; poetics; 21st century poetry

El concepto de «metaliterario» o «metapoético» es de uso frecuente en la teoría y en la crítica en el último medio siglo. La recurrencia y la multiplicación de su empleo han ensanchado los límites de su referencia, con la consiguiente debilidad de su precisión semántica. En el caso de la poesía el empleo del prefijo «meta» puede orientarse a la caracterización de una poesía que busca trascender sus límites y, como la metafísica, situarse en un lugar otro que llega a identificarse con el silencio, eso que según Juan Ramón Jiménez es preparado por la escritura (Lanz, 2017). En otros casos la misma denominación, siguiendo el modelo de la función metalingüística de Jakobson (1963), alude a una poesía que habla de sí misma. Entre ambos polos, pero sin el esencialismo de un sustantivo, en las consideraciones que siguen se pretende indagar en el componente o la dimensión que en los versos de Eduardo García comportan una reflexión sobre la propia práctica de la escritura, la naturaleza del poema resultante y su capacidad de proponer un espacio de conocimiento en el que la conciencia del artificio es una vía de acceso al interior de la realidad misma, a su nivel más esencial.

No se trata de un rasgo ajeno a una amplia corriente de la poesía contemporánea, en particular aquella con la que Eduardo García dialoga de manera más evidente y, en ocasiones, explícita. Es más, cabría postular que este es un valor que caracteriza a las más altas manifestaciones literarias y artísticas, por más que su devenir en la historia pueda leerse en términos de intensificación y de ascenso a un lugar de privilegio.

Cuando la poesía dejó de ser canto, solo canto, cuando se hizo letra, se vio obligada a explicarse. Así hubo de plantearse el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, al comienzo de su poema de clerecía, que adquiere allí el nombre con el que aún identificamos su mester. En su entorno (si no se trata de la misma entidad autorial, Gonzalo de Berceo retomaba estas expresas declaraciones para seguir perfilando los rasgos de un género discursivo, caracterizado por ser una práctica de clérigos, esto es, de hombres de letras, cultos y sin restos de ingenuidad, como corresponde a la voluntad de trascender la mera oralidad para fijarse en escritura y convertirse en arte, más allá del *ars* versificatoria que caracterizaba su mester.

Al alcanzar la literatura su mayoría de edad, los escritores exploraron las posibilidades de la asunción de que su arte podía (y quizá debía) tomarse a sí mismo como materia. Cervantes lo convirtió en argumento de su obra maestra, poniendo a la par las aventuras del caballero y las de su cronista último para forjar una acción y un relato a contraluz del género caballeresco que les servía de estímulo y modelo. Más de tres siglos después, y no sólo en el relato que fabulaba una nueva escritura del *Quijote* por Pierre Menard, Borges convertía su

reelaboración de la enciclopedia literaria precedente en uno de los estandartes de la posmodernidad, redefiniendo las siempre conflictivas relaciones entre la realidad y la ficción. En torno a sus planteamientos, al acabar el ciclo de la modernidad la propia poesía se convierte en el argumento de la obra (Guillén, 1969).

Lector atento y borgiano de raíz, nuestro poeta hizo suya esta tradición y trabajó a lo largo de sus libros para actualizarla y conferirle un matiz personal. Así se apuntaba ya en sus primeros textos, aquellos con los que, entre talleres y tertulias, se encontró a principios de los noventa con los poetas cordobeses de su generación¹ y, en diálogo creativo, se convirtió en uno de sus referentes más destacados. Y así se plasmó en sus dos primeros poemarios publicados como tales *Las cartas marcadas* (1995) y *No se trata de un juego* (1998), donde la referencia reflejaba más una conciencia del artificio que un mero sentido lúdico. El azar era conjurado por los recursos de un tahúr que al presentarse como tal convertía el engaño en realidad y proponía una lectura que se alejaba de la banalidad. Incluso con un peso que podía lastrar en ocasiones el vuelo del poema (eso sí, convirtiendo en productivo su paso por lo terrenal). Estas entregas iniciales, sus cartas credenciales en el campo literario del momento, manifestaban una escritura que voluntariamente se instalaba en una marcada tensión metapoética.

Si tiene sentido indagar en las posibles razones o impulsos en esta actitud, cabría apuntar la tendencia reflexiva de su naturaleza, propia de un filósofo, en una dimensión más específica que su ejercicio profesional como docente de esta materia, con una condición que en cierto modo asumió en el papel que le correspondía como el mayor de la promoción. En su desempeño incorporaba a sus reflexiones compartidas una mayor dosis de experiencia literaria y de bagaje de lecturas, procedentes de sus años iniciales de formación madrileña, lo que le llevaba en ciertos casos a una función de mentor de su generacional.

Junto a ello, Eduardo García siempre manifestó una activa preocupación por las claves del poema, que llevó de las conversaciones al papel, con una fecunda descomposición y recomposición de su arquitectura en clave didáctica (*Escribir un poema*, 2000), y una indagación clave en su génesis, tal como él la entendía y aplicaba en su escritura, primero en forma latente y, tras su plasmación en el ensayo *Una poética del límite* (2006), de forma consciente

1. En Chivite&Barquero (2010) se ponen las bases de la historia del momento, con una antología de poetas (encabezada por Eduardo García) que complementa la de Lostalé (2003) y decanta tentativas como *Laberinto* (1993), *Navalá* (1996), García Florindo (1999) y Ramos Guerrero (2004).

y productiva, al encontrar la definición del propósito de su escritura y de la forma de materializar estos objetivos en el poema.

Sin embargo, sin negar el valor operativo de estos factores, la raíz más profunda de la inclinación a incorporar en la escritura una fuerte consciencia analítica y crítica de la propia práctica se encuentra en su creciente consideración de una subjetividad trascendida, como manifestación de la crisis del sujeto moderno, que pierde en ella su condición de algo sólido y estable. Así la escritura no es la manifestación de la voluntad expresiva de un «yo» en su desbordamiento emocional, sino un mecanismo procesual para la indagación en los fragmentos de una identidad precaria y un ensayo de recomposición siempre tentativo, asumiendo su provisionalidad. De ahí su continua mirada al poema y al funcionamiento de su artificio, concebido como un espacio material y objetivado en el que el poeta se construye, donde adopta una de sus caras. Desde el poemario inmediatamente anterior a *Una poética del límite, Horizonte o frontera* (2003), y con más intensidad en los que le siguieron (*Refutación de la elegía*, de 2006, *La vida nueva*, en 2008, y, sobre todo, *Duermevela*, de 2014), los títulos reflejan esa condición fluuyente, en los límites, en continua recomposición, en un camino que ya se inicia en el momento filosófico y estético en el que el yo subjetivo alcanza su máxima expresión.

Desde el programa fundacional de Friedrich Schlegel en el inicio de la revista *Athanaeum* (1798), el período romántico modificó de manera significativa el poema, con la introducción de dos temas: el «yo» del poeta como asunto y la poesía misma. Cuando el yo se diluye, la poesía amplía su espacio en la temática del poema; en palabras de Octavio Paz (1986:16), «el cuento del canto fue el canto, el tema del poema fue la poesía misma»². Sobre esta idea fundante del poeta y ensayista mexicano han avanzado otras reflexiones en esta línea, tomando como eje la consideración de la tradición anglosajona, en la que Eduardo García hundía algunas de las raíces centrales de su poesía. Así lo hace, por ejemplo, Rastrollo Torres en una de sus consideraciones sobre la tradición del poema extenso moderno:

Ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, con *El preludio* de Wordsworth, el poema de largo aliento fue asociado a lo autobiográfico y a la autoexégesis del poeta, de su vida y de su práctica literaria; en el caso del poeta inglés, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez –como si de un torrente de palabras se tratara– su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata

2. En 1976 Octavio Paz dictó seis conferencias en el Colegio Nacional de México sobre *El poema extenso en la edad moderna*. Este artículo fue una versión corregida de la primera. Ese mismo año también dictó el mismo curso en la Universidad de Harvard.

de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento (Rastrollo Torres, 2011: 111-112).

A finales del siglo XIX el simbolismo añadió al legado romántico de la poesía del poeta y la poesía de la poesía un diálogo entre la ironía y la analogía (Paz, 1990:27), que consituye uno de los rasgos más característicos de la poesía de nuestro autor y que revela la tradición en que se inscribe y a la que añade una entonación renovada.

En ella encontramos valiosos elementos de aplicación para profundizar en esta propuesta poética, a la vez personal y acorde con la vibración de los tiempos. El acercamiento del poeta al género del aforismo, con la destacada muestra de *Las islas sumergidas* (2014), se relaciona en gran medida con una actitud arraigada en la *eironeia* romántica, y algunos de sus textos mayores en la etapa final lo confirman. Sirva retomar el ciclo formado por *Refutación de la elegía* (2006) y *La vida nueva* (2008); el primero revisa y actualiza una de las líneas mayores de la tradición lírica hasta la modernidad a partir de Dante, y el segundo, repitiendo un título del poeta florentino, no es sólo un programa ético, sino que se construye sobre la superación de uno de los rasgos distintivos del modelo que se asienta en el lamento emocional. Lo elegíaco como característica asentada de una tradición lírica implica un sentimiento de pérdida, que mira al pasado y reafirma, a través del *pathos*, el sujeto que se erige como privilegiado superviviente entre las ruinas de un mundo que se derrumba. Su refutación no solo implica una mirada hacia adelante (la «vida nueva»), sino que también extiende la noción de proyecto al propio sujeto, con esa «invitación al viaje» que da título a la primera parte de *La vida nueva*, para enlazar con la «Despedida» que cerraba el poemario anterior, sin olvidar que esta «refutación de lo elegíaco» se abría con la evocación de la ironía de Magritte en su conocido «Ceci n'est pas une pipe», toda una declaración de la conciencia del artificio y de los límites de la representación, aunque es en esta representación en la que se abre el espacio de la posibilidad; así lo sintetizan los versos finales del poema:

La palabra *fuego* no quema
pero aviva rescoldos en la sangre.
La palabra *agua* no moja
pero riega la entraña de quizá.

El fuego o el agua no deben confundirse con su representación, como el poema no es una imagen traslaticia de la realidad, pero las palabras (nunca faltó la

fe en ellas en Eduardo García) tienen un poder de transformación, desde lo más material de una corporeidad al sujeto que se instala en su indefinición. La cursiva y su indicación sobre la condición metalingüística de los términos (significantes antes que significados) desdoblan el texto entre la realidad y su imagen, entre el fuego y el agua de la naturaleza y su formulación en el poema.

Las formulaciones de los libros iniciales acerca de la naturaleza del juego no estaban exentas de una inmediatez con un punto de ingenuidad, como si el poeta se detuviera en la celebración de su hallazgo, sin atravesar la puerta que entreabrían. Las referencias directas a la escritura, como las llamadas de atención al lector de que estaba leyendo un poema, se multiplicaban en esos textos, y la ironía se detenía en una «Paradoja», con mucho de ecos borgianos:

Yo deseaba ser aquel que soy.
Ahora quisiera ser quien me soñaba.
Daría esos renglones sin dudarlo
por recobrar las vidas que perdí.

En el poema late aún una elegía que espera a su refutación unos años después.

Antes de los libros de plena madurez, como verdadero eje o punto de inflexión en su trayectoria se sitúa (y el título es significativo de los terrenos en que se mueve en estos momentos el sujeto lírico) *Horizonte o frontera* (Mora, 2017). Tampoco carece de relevancia que el libro, al menos en su fase final de redacción, fuera estrictamente contemporáneo de la composición última de *Una poética del límite*, que, según afirma en la «Nota del autor», se redactó entre junio de 2002 y septiembre de 2003. Un poema como «En otra ciudad» es representativo de la noción de frontera, de la apelación a lo visionario que se formula en el ensayo, en particular en el capítulo «Traspassando el umbral», con su reflexión sobre el legado surrealista, y, en última instancia, de la concepción de un poema-ciudad con un trasfondo habitable, espacio donde caben por igual la realidad y la imaginación:

Debajo de estas calles
discurren, paralelas, otras calles,
alienta otra ciudad ensimismada. Puedes
reconocer cada rincón:
los árboles, tu casa y el camino
de vuelta del trabajo. Están allí [...]

Estamos a la altura de 2003, y nos encontramos con un procedimiento que en su raíz había quedado formulado ya en un texto publicado en 2000, *Escribir un poema*, que es a la vez un taller de prácticas para el aspirante a poeta y un laboratorio en el que, a través de la reflexión y la voluntad didáctica de precisar una fórmula (Ruiz Pérez, 2002), Eduardo García da un paso decisivo en la

formulación de su poética. De manera particular, en el apartado «Metáfora e imagen», donde marca la distancia entre estos dos procedimientos, el poeta contrapone un mero desplazamiento basado en la lógica racional de los parecidos y la mirada que genera asociaciones inexplicables, esguinces reveladores al margen de la lógica explicativa. El germen de la posterior reivindicación de lo visionario se mostraba ya en sus brotes, antes de proponerlo expresamente en su ensayo poético o llevarlo a su cota más alta en *Duermevela*. Otra página del manual de escritura poética adelanta en forma de cita y consejo lo que el propio poeta plasmará en el citado poema de *Refutación de la elegía*:

«Obras son amores y no buenas razones» –decía el refrán. *El lector necesita que le hagas sentir, no que le largues un discurso sobre lo que sientes*. Un poema es algo más que una conferencia, o un ensayo, o un artículo de opinión. Claro lo tenía el anónimo poeta aymará que te citaba al principio del capítulo. Debemos al poeta chileno Vicente Huidobro la conservación de esa joyita que le confió el indígena:

«no cantes la lluvia, poeta, haz llover».

En estas pocas palabras se resumen todo un ideal poético. Te confieso que el lema me ha acompañado durante años (100-101).

La extensión de la cita permite apreciar, junto a la precisa definición del ideal poético que late en el programático «Ceci n'est pas une pipe», el tono conversacional del escritor con su lector (tuteo, coloquialismos, confesiones personales...y un punto de ironía) que hace recordar inmediatamente el de los poemarios anteriores, *Las cartas marcadas* y *No se trata de un juego*, y le devuelve profundidad. A la vez que la manifestación de una poética, la conversación cómplice con el lector se nos revela como el marco privilegiado para la reflexión compartida sobre esa misma poética, el modo de hacerla avanzar, de desbordar sus fronteras y expandir sus horizontes.

Resulta revelador el paralelismo apreciable en el comienzo de *Escribir un poema* y el del poemario publicado inmediatamente antes. En el ensayo de 2000 el poeta comienza recalcando el dato que figura en la portada del libro para convertirlo en punto de partida y declaración de principios: «Me llamo Eduardo García y soy poeta. No creas que lo digo satisfecho de mí, hinchado de la soberbia por un supuesto don extraordinario que las musas me concedieron» (11). Junto a la refutación del modelo de una poesía inspirada, adelante de la ética del trabajo poético que despliega en las páginas que siguen, en estas dos líneas el poeta interpone un espejo donde la entropía narcisista es sustituida por la conciencia del desdoblamiento. Como un narrador de ficción, el poeta Eduardo García presenta a su personaje, el maestro «Eduardo García», que lleva su mismo nombre y se nutre de las experiencias del primero, pero no es

él. Al decir «Me llamo Eduardo García» en este preciso contexto (y con lo que sigue), la identidad queda en cuestión y la poética se hace carne, objeto de reflexión y materia del texto. Ya lo había sido dos años antes en *No se trata de un juego*, cuando tras la llamada de atención sobre el desdoblamiento entre el personaje que juega³ y el que avisa sobre la resbaladiza condición del juego, el poema inaugural escenifica la situación en forma muy cercana a como el poeta la recuperará al inicio de su manual:

Un hombre mira a otro en la ventana;
 a otro hombre sentado junto a otra
 ventana silenciosa,
 su mirada en la página y el aire
 solemne con que lee ahora una línea
 [...]
 Un hombre mira a otro en la ventana.
 Escribe unas palabras. No sospecha
 [...]
 que los trazos que araña en el papel
 son los versos que el otro lee ahora.

Quien escribe los versos (o el consejo al joven poeta) y quien los lee. En medio, una consciencia de esta práctica, una propuesta de diálogo compartido en el espacio del artificio, de la sinceridad establecida a partir de la confesión de la impostura. Al explicitar la máscara que repite los rasgos del rostro, el gesto de pudor lleva al mismo tiempo una invitación a considerar la desnudez que se intuye tras el antifaz, una invitación para el lector y una obligación para el poeta.

Con la fecha señalada de 2000, el poeta se presenta en sintonía con la crisis ligada al cambio de siglo. Al concluir la centuria de Verdun y Auswitch, de Freud y Einstein, del primer alunizaje y de Hiroshima, de Breton, Marcuse y Derrida, el sujeto del siglo XXI lo es de una conciencia escindida, y ninguna escritura actual puede partir de otro lugar que no sea ese no-lugar (Augé, 1994) que tiene que ver con la frontera. El sujeto habita en la frontera, y la frontera lo divide. La opción es replegarse tras un muro o abrir los horizontes, ensimismarse en el espejo confirmador, como Narciso, o atravesarlo visionariamente, como la Alice de Carroll. Eduardo García es consciente de esta realidad, la formula y la hace operativa en sus textos, y en ella se despliega la

3. Sería deseable poder incorporar en el semantismo de esta palabra la dualidad que recogen idiomas como el francés y el inglés en *jouer* y *to play*, respectivamente, con validez para designar la actividad lúdica y la interpretación teatral, señalando implícitamente la estrecha relación entre estas dos actividades humanas con independencia de sus diferentes codificaciones culturales.

«vertiente reflexiva» de la que habla la «Nota del autor a la segunda edición» de *No se trata de un juego*, donde Eduardo García vuelve la mirada sobre su texto, cinco años después de que se convirtiera en un texto compartido, algo muy distinto al ejercicio onanista, como es muy diferente el poeta que escribió aquellas palabras:

Al preparar esta reedición [...] me ha sorprendido una paradójica sensación de proximidad y lejanía. Siento en ellos un Eduardo García que me saluda desde el perfil del tiempo, pero que a la vez, de algún modo sigue en mí. La vida no se detiene; esa es su principal virtud, su sal y su promesa. Debía haberlo previsto, pero qué deslumbramiento ser y no ser a un tiempo lo que fuimos.

[...] Sigo creyendo que una obra poética precisa, para evolucionar, desarrollarse en compañía de una actividad intelectual paralela: el constante replanteamiento de los fundamentos de la escritura. Pensamiento estético y creación se impulsan mutuamente (2017: 121).

La referencia al proceso de escritura de *Una poética del límite*, «el ensayo en que vengo trabajando desde hace tiempo», sitúa las afirmaciones nacidas de la mirada retrospectiva sobre los textos, en un contexto de alta temperatura reflexiva, en un proceso de materialización del impulso que desde sus inicios se manifestó en una mirada poética muy consciente de su condición específica. Una mirada reflexiva en una doble dimensión, pues el poema, de manera creciente, se va convirtiendo en un espacio para el pensamiento y la indagación, para esa comprensión del mundo y de la vida propia que, de manera descarnada y directa, se manifiesta en los poemas compuestos en la estancia hospitalaria final, *La hora de la ira* y *Bailando con la muerte*⁴. Más que en paralelo, como base de lo que actualiza el tradicional modelo de poesía meditativa (del barroco a los poetas lakistas), hallamos una mirada consciente de lo que tiene de reflejo, una reflexión o consideración de sí muy distinta a los predios de la introspección, con más componente de espéculo que de especulación. Narciso no se hunde en la fuente, más bien se instala en la distancia dialéctica que bien pudo aprender en el Machado en conversación «con el hombre que siempre va conmigo». Escenificación del diálogo, el poema asume y desarrolla su condición de espejo, su mirada sobre sí mismo, metapoética.

En el espacio de un lustro, el que inicia el nuevo milenio, un manual de escritura, un poemario de frontera y una decantación teórica y programática plasman, en apretada red de sentido, la condensación de una poética. Su base en los poemarios precedentes impone su evidencia. Su desarrollo pleno

4. Inéditos a su fallecimiento, y sin la última mano del poeta, aparecieron póstumamente en García, 2017.

irá alcanzando realización y plenitud en los títulos posteriores. Entre ambos estadios de la creación, este núcleo conceptual actúa como un foco para la iluminación interpretativa del conjunto de una producción donde las inflexiones no ponen en cuestión su trabada organicidad, lo articulado de un camino de avance sin retrocesos. El hito que supone *Una poética del límite* no es estrictamente una negación o refutación, pero sí introduce un apreciable sesgo en el rumbo, una marca de madurez, que confirma intuiciones y depura la ganga. Con el nimbo simbólico de la entrada en la cuarentena, Eduardo García retira los andamios que aún se percibían en la construcción de los textos más tempranos, una tramoya teatral intencionadamente mostrada, a la manera brechtiana, con la consiguiente preponderancia de lo intelectual y razonador sobre lo emotivo, del *logos* sobre la imagen visionaria, a la que se abre la puerta en la poética de madurez. En ella se supera (por ya asentada) la formulación sobre el artificio, para apoyar en ella un vuelo nuevo. Los textos acogen una materia menos circunscrita al juego y su representación, pero también se ve desplazada la posición del sujeto lírico y su manifestación. Del ensimismamiento del yo que mira su imagen como real y se sorprende cuando se remueve la base de la identidad, tal como lo encuentra Eduardo García al iniciar su experiencia de escritura, el yo que habla y se construye en el poema se abre de manera paulatina a mirar el espejo y considerar sus efectos; al asumirlo, la frontera y el límite adquieren una consistencia distinta, y de materia sólida que ciñe y coarta al sujeto pasa a ser la puerta que invita al viaje. Desde esta consciencia parte la nueva etapa creativa y en ella se alimenta, metabolizando la dimensión metapoética. De ser materia central del poema ha devenido trampolín para el poeta y su indagación, que ahora puede desplegarse en el campo abierto por la reflexión inicial.

* * *

En Eduardo García la poesía, su práctica y su conceptualización, ha girado como una constante en torno a unos ejes. Como en las variaciones musicales, son los matices en los motivos centrales (el artificio, el juego, la imagen...) los que establecen el rumbo de una trayectoria que en los años y con las obras referidas conoce un giro sustancial. En síntesis, podría quedar expresado en el abandono del ensimismamiento del «yo» que mira su imagen como real y en la apertura de una mirada al espejo y sus efectos, en la que se asienta y se confirma la intuición de una doble realidad, de una dualidad de mundos reales⁵

5. A ello se refiere Eduardo García en su poética cuando propone la atención a «otra lógica, otra verdad, otra realidad» (2005:45).

entre los que el poema puede establecer un puente. Así, de la indagación en el carácter de la imagen, representada por el artificio del poema, se pasa a la aceptación de la realidad de la imagen; tal como el poeta deja formulado en el capítulo sobre la «imaginación simbólica» en *Una poética del límite*, la imagen, lo fantástico (considerado, eso sí, desde «una lectura ilustrada») deja de ser un visitante más o menos incómodo en el poema para obtener carta de ciudadanía, para instalarse en el centro de la casa. Mientras en los poemarios la propuesta, con su recurrencia en la noción de juego, parece orientarse a un despertar de la consciencia del lector, hasta llegar al último libro publicado asistimos a una progresiva aceptación del valor de los sueños: del despertador que crea la luz de la mañana al umbral de la noche en *Duermevela*.

La confianza en la capacidad de la razón para elucidar las contradicciones a través de la sutileza de la ironía hace arrancar el camino poético, en *Las cartas marcadas*, de la puesta en evidencia del artificio, entre la denuncia (hay trampas en el juego) y la apropiación. Porque hay algo en las marcas en los naipes que no se limita al engaño, sino que parte de la realidad de una mentira y se erige en una actitud ética. Así lo manifiesta la programática declaración del poema inicial del libro⁶, significativamente rotulado «El tahúr» y que se abre con un verso en el que se sintetiza lo que el libro ha puesto en el punto de mira de sus propósitos de demolición y reconfiguración: «Yo, Eduardo García, propietario». Dos años antes el poeta cordobés José Luis Amaro⁷ había publicado su *Muerte de un ilusionista*, con un iluminador poema homónimo:

Viejo ilusionista al que la vida enseñó
los más fascinantes trucos,
he contemplado iluminarse mi nombre
en los letreros de afamados locales.
Ahora, en un camerino sombrío, de vulgar teatro de provincias,
despliego cuidadosamente mis galas
y artilugios, y mientras escucho
un rumor de risas y aplausos,
bajo mi capa roja y negra
me dispongo para la magia de la escena,
para cautivar en los ojos atónitos
un instante de ilusión perdida,

6. El primero que, fuera de alguna revista o *plaque* más o menos ocasional, el lector tenía ante su vista, como carta de presentación del poeta.

7. Para el valor de la estética de la revista *Antorcha de paja* y la propuesta de sus poetas (J. L. Amaro, Francisco Gálvez y Rafael Álvarez Merlo) en la poesía joven que se comenzaba a gestar en torno a 1998 pueden verse las huellas impresas en *Navalá* y *Zarisma*, con las noticias allí recogidas sobre las actividades realizadas para la celebración de los 25 años de la revista cordobesa (Lanz, 2012).

mas sabiendo que tras el engaño
perfecto de la vida, distinguida
y poderosa aguarda la maga
que un día nos cubrirá con su manto
de sombras, haciéndonos desaparecer
como vanos personajes de ficción.

La diferencia de perspectiva temporal entre la mirada retrospectiva del poeta a las puertas de la cuarentena con cinco libros publicados y la actitud proyectiva de quien se presenta como poeta novel antes de cumplir los treinta, no es la única distinción entre los dos poemas, entre el ilusionista y el tahúr, pero algo más profundo los une, sin necesidad de pensar en una influencia directa. En sintonía con la corriente central o dominante de la poesía española en esos años, con sus vínculos con la propuesta del Jaime Gil de Biedma del «juego de hacer versos» y la acomodación de la lectura de Langbaum (1996) de la «poesía de la experiencia», los dos poetas (con los que ello tiene de iluminación mutua) parten del principio de poner de relieve la verdad del artificio, como ratificará Eduardo García en el «no se trata de un juego» de su siguiente libro. En la cercanía de la propuesta de Luis García Montero (1996 y 2008) de invertir la mirada y considerar el legado romántico desde ojos ilustrados, al marcar las cartas y asumir lo que ello significa, el poeta⁸ contrapone la voluntad a la ceguera del destino, a la arbitrariedad del azar del *coup de dés* (Ruiz Pérez, 2003 y 2006). Los últimos vestigios del sujeto ilustrado (*sapere aude*) reavivan sus rescoldos en la decisión de entrar en el juego, de jugársela en la partida, sin más armas que esas muescas en el naipe como indicios de una toma de posición, la de asumir la noción del «juego de hacer versos» y desarrollarla en una escritura empeñada en mostrar insistentemente esta condición.

Cuando la poesía no se entiende como la expresión natural de un sujeto (Scarano, 2004; y Lanz, 2016), porque el sujeto se diluye y la naturalidad es una ilusión, surge y se afianza la conciencia del artificio y de que esa es la materia con la que tiene que trabajar el poeta para constituirse como tal. Para Eduardo García el poema no es un plano, una superficie de dos dimensiones, a modo del cristal azogado de un espejo en el que el poeta trata de descubrir o dibujar su rostro. Se trata más bien de un espacio con condiciones de habitable, categoría grata a la consideración de José Luis Amaro, pero sin ser a la manera decimonónica la imagen de un hogar en el que se instaura el espacio de la

8. Compárese con lo propuesto en el Capítulo IV de *Una poética del límite*, «Una lectura ilustrada de lo fantástico» (2005: 127-137).

intimidad, la de un sujeto sentimental y burgués⁹; más bien se contempla *sub specie ludi*, como un escenario en que el personaje despliega su teatralidad mientras se descubre como tal, con la máscara de la *persona*¹⁰, en un juego de ilusión que desmontó Diderot en su *Paradoja del comediante* (1990) tal como la retomó la poética de la «otra sentimentalidad» (Roso, 1994). De haberse mantenido exclusivamente en este plano, la poesía de Eduardo García no habría sobrepasado la condición de epigonal, sin más elemento de distinción que su impecable factura y una particular inteligencia de los mecanismos del poema. Lo que sitúa su poesía en una dimensión superior es haber orientado la escritura y la reflexión teórica que la acompaña hacia el ahondamiento en las consecuencias de la naturaleza ficcional del poema, su condición de artificio, para establecer los cimientos de una construcción de mayor alcance. En uno de sus poemas más representativos y que desarrolla justamente la imagen del espacio habitable, ahora en clara dimensión compartida, se muestra, en su imagen central y en lo metapoético de algunos de sus versos, el crecimiento orgánico de una poética que retoma los materiales de derribo amontonados en su primera etapa y los funde sin estridencia con lo que se apunta como la dimensión visionaria que se incorpora en el tramo final como signo distintivo¹¹. «Casa en el árbol» cierra el apartado de «Invitación al viaje», el primero de *La vida nueva*; en la dualidad de su título (lo orgánico y lo construido, la naturaleza y el artificio) y, sobre todo, en la armonía que consigue en una imagen con algo de infantil y, por lo tanto, soñado, se apunta la naturaleza del cambio que se impone como semáforo distintivo (el viaje, lo nuevo) en los rótulos macrotextuales; los versos iniciales,

En la copa de un árbol construiré nuestra casa
con tablones y clavos e ilusión y un martillo

encierran todas las claves: el horizonte de elevación, el proyecto de futuro, el espacio compartido y, lo que interesa en este punto, la combinación en el segundo verso de materia física, herramientas y un componente de subjetividad

9. Cfr. con la recurrente presencia de los hoteles en la poesía de García Montero y su caracterización, con los aeropuertos y otros contenedores postmodernos como no-lugares (Augé 1994).

10. «Personae» es el título de la tercera parte de *Las cartas marcadas*; es también el título con que se compilan los poemas breves de Ezra Pound (2000) y el elegido por Fernando Ortiz para su libro de 1978. Véase Sáiz, 1976.

11. Luis Antonio de Villena, tras señalar el sesgo clásico de la poesía en la última década del milenio, percibe a partir las grietas en la poética dominante (1997) un cambio de rumbo, que formula como “la lógica de Orfeo” en su antología de 2003, para *representar*, con un papel destacado de la poesía de Eduardo García, la fusión de razón y visión, que rastrea en 2010 en los poetas de una promoción más joven.

que se mueve entre el engaño y el impulso, que transforma la utopía en proyecto, en programa de construcción. El resultado es un espacio edificado para habitar, para hacerse o para asumir el riesgo de ahogarse en su fondo¹², en todo caso para hacerlo a medida humana, en una desacralización instaurada tras la conciencia de que el paraíso sólo se puede recuperar asumiendo el fruto del árbol de la ciencia, construyendo con el sudor de la frente, a golpe de martillo. Ni la casa ni el poema pueden ser ya un templo hierático en el que adorar al poeta-dios; tampoco el refugio para el enclaustramiento de un sujeto a la manera de una mónada leibnitiziana, sin ventanas; han de ser el ámbito permeable y acogedor donde «pasan a visitarnos los amigos». En cualquier caso, se trata de una construcción que se asienta sobre una convicción: el poeta no es una entidad metafísica previa al poema, sino alguien que, si lo es, lo es porque se va (re)haciendo en cada línea que escribe y en la conciencia de que lo está escribiendo.

La actitud adquiere una luz particular con la evocación de lo sostenido por Luis García Montero acerca de la poesía como «un género de ficción que necesita el conocimiento técnico y muchas horas de trabajo. No se trata de dar testimonio notarial de la vida, sino de crear vida y experiencias morales en el artificio del texto» (D'Ors, 2006: 210-211). El artículo a través del que recupero la cita me permite algunas consideraciones para centrar la poesía de Eduardo García camino de unas conclusiones. El intento realizado por Miguel D'Ors (juez y parte)¹³ de prescribir un decálogo de rasgos para perfilar lo que propone como línea dominante de la poesía que ocupa el centro (por edad y visibilidad en el campo) en las dos décadas finales del siglo XX no puede por menos que incurrir en fisuras, si no queremos llamarlas contradicciones, algunas de las cuales me parecen los espacios en que crece lo más singular de la poesía de nuestro autor. Señala D'Ors (208) como uno de los rasgos el de «evitar el irracionalismo», que se reitera al proponer (217) que para los 61 poetas considerados «la poesía debe basarse en la racionalidad y el sentido común», aunque de inmediato se ve obligado a abrir la puerta a «algunas excepciones» que en su enumeración dejan la impresión de que acaban imponiéndose o, al menos, de no ser tan marginales; ahí es donde tienen cabida las apelaciones a la visión, al sueño, a la imaginación... Otra grieta que deja a la poesía de Eduardo García en la imposibilidad de inscribirse en uno u otro bando es la que se manifiesta en términos, ahora sí, de contradicción entre el primer rasgo del decálogo (206), la «resistencia a la teorización» como rasgo generacional

12. Cfr. «si me miras al fondo» (v. 6), e *infra*.

13. Además de profesor universitario en Granada, crítico y ensayista, Miguel D'Ors es poeta con una marcada línea ética y estética.

o de tendencia (no queda claro en el artículo) y la reconocida «valoración de la consciencia, la técnica y el oficio» (216). Salvo que una incapacidad impida al poeta pasar de la *tecné* a la *epistemé*, este ha engañado al crítico, que insiste en la ficción del poema, con el pudor de unas afirmaciones que juegan a la relativización o discriminan entre la preceptiva y la reflexión teórica. García recorre el camino de la consciencia que se hace reflexión en el propio poema, se sintetiza con valor didáctico en su manual de escritura y acaba alcanzando valor teórico en *Una poética del límite*¹⁴, para impugnar la validez de una caracterización o para conciliar las contradicciones. Y no ocurre de otro modo en lo que se refiere a la primera de las dicotomías, justamente en relación a la cual aparece la referencia más particularizada a nuestro poeta al margen de su inclusión en la nómina, una referencia que destaca su voluntad de conciliar «pensamiento y emoción» (210). No podía atender un trabajo panorámico a una singularidad ya en proceso de trascender oposiciones como las que siguen interesando al crítico, pues el poeta está en vías de conciliar lo que corresponde a la razón y a la teoría con lo perteneciente al ámbito de la imaginación en libertad. Valga señalar (y no solo en descargo del estudioso) que la fecha de aparición del artículo o, más exactamente, la que corresponde a su redacción (de necesidad situada meses atrás), es muy cercana a la de aparición del ensayo de Eduardo García, en el que la reflexión sobre su poética sistematiza y lleva a su materialización última la mirada metapoética desarrollada durante una década de escritura.

En torno a 2003 (momento de redacción del ensayo teórico y de aparición de *Horizonte o frontera*), la poesía de Eduardo García conoce una inflexión que no solo articula su trayectoria personal, sino que también la sitúa entre una reconocible tradición (entendiendo asimismo por tal la propia de una sincronía) y la voz personal. No es la única tensión que se manifiesta en el poemario publicado ese año y en el poema que, en el centro mismo del libro, nos presta las palabras elegidas para titular estas páginas:

AL FONDO DEL POEMA

Al fondo del poema hay un temblor agazapado,
no dalías, no jardines, ni altos miradores, ni tribunas,
al fondo de la página hay humo entre las ruinas,
sombras que se deslizan, reflejos de linternas
explorando mi pecho con filos que abren paso,

5

14. Nótese, al paso, la coincidencia con las facetas de un camino paralelo en Luis García Montero, con una reflexión conceptual que acompaña a su creación poética y con reiterados ensayos de acercamiento de la poesía a jóvenes y noveles, como las reveladoras *Lecciones de poesía para niños inquietos* (2000).

aletean misivas de signos imprecisos y rumores
 y hay párpados abiertos de repente y caminos que se cruzan,
 caminos que conducen a no se sabe dónde,
 a abandonadas estaciones donde la mala hierba invade los andenes
 y borrosas señales de tráfico a lo lejos, 10
 las traviesas transcurren implacables,
 al pasar me amenazan los postes telefónicos,
 mi madre que se queja, mis amigos de nuevo
 celebrándome un juicio perdido de antemano,
 y una valla carcomida que mi puño golpea hasta sangrar, 15
 y lágrimas de una mujer que casi no recuerdo,
 no hay nombres en el fondo, no hay carnets de identidad,
 las sombras se presenta sin traje de etiqueta,
 vienen a recordarme que soy pequeño y frágil,
 vienen de todas partes con las manos manchadas, 20
 me alcanzan en el puente, precipitan
 mi cuerpo en el abismo de las aguas
 y me hundo y les grito y la ovación y el miedo,
 el diagnóstico frío con el que sentencian entre codazos mi última brazada
 e intento convencerme de que no 25
 –que abran las persianas, que la luz me rescate–,
 nadie puede
 ahogarse en un poema.

Sin pretensión de agotar todos sus registros, unas calas en el texto nos servirán para ahondar en su dimensión metapoética.

Para no dejar lugar a dudas, además de anunciarse en el título, el término «poema» aparece en el verso inicial y se repite en el último, en posición de clausura, en una circularidad que subraya que la referencialidad del texto es el propio poema, aun a falta de un deíctico expreso. En su lugar lo que aparece es otra forma de referencialidad, que apunta a una dimensión no evidente, una profundidad a la que se invita a penetrar al lector para descubrir lo que las palabras encubren y, a la vez, construyen. Una invitación a atravesar la superficie y a explorar el otro lado del espejo, como en el caso de la ya aludida Alice de Carroll o en la imagen de los versos de Roberto Juarroz que sirven de cita de apertura a la sección del libro que lleva el nombre genérico de «Al fondo del poema»: «Sí, hay un fondo. / Pero es el lugar donde empieza el otro lado».

La propuesta es un camino de ascesis, de despojamiento de lo superficial. Por eso, como señala el segundo verso, se menciona lo que no hay: dalias (como emblema de un modernismo ornamental), jardines (elemento casi infaltable en la poética simbolista más codificada), miradores (propios de una poesía de pretensión metafísica en su sentido más estrecho) y tribunas (las de una voz que puede reducir el poema a los límites del panfleto). En su lugar, lo que yace,

semioculto y «agazapado», es el «temblor» ligado a la emoción, o al «prodigio» en el que se detiene *Una poética del límite* en su propósito de «reencantar el mundo» (Mora, 2017).

Los riesgos de la empresa no se ocultan, y ya en el verso 3, con la inconsistencia del humo, aparecen las «ruinas», que abren la puerta en el texto al dominante campo semántico de la desintegración: «borrosas», «imprecisos», «rumores», «camino que se cruzan», «abandonadas estaciones», «mala hierba», «amenazas», «quejan», «perdido», «sangrar», «carcomido», «manchadas», entre otros, salpican el texto y acompañan a la descomposición de la lógica sintáctica y expositiva, en un texto hecho de impresiones fragmentadas, sin llegar a recomponerse en una unidad mayor al margen de la que apunta la simétrica circularidad que establece la palabra «poema» dentro del poema.

Las «sombras» del verso 4 (con su eco en el 18) introducen la oscuridad, el ámbito de lo nocturno y las pesadillas, cuando la razón duerme y pueden aparecer los monstruos en forma de recuerdos dolorosos o presencias amenazantes, a los que el sujeto lírico alude con la implicación que apuntan los posesivos y pronombres de primera persona, siempre en caso oblicuo, situándolo en la condición de sujeto pasivo hasta la reacción de los versos 23 a 25, en una gradación de la objetivación y distancia de «mi cuerpo precipitado», la involuntariedad pasiva de «me hundo» y, finalmente, el grito, que lleva a una convicción solo tentativa («intento convencerme») a modo de tabla de salvación en el naufragio.

El sujeto se hunde y con ello activa la polisemia de «fondo». Ya no se trata, en su sentido recto, del último rincón, lo que yace bajo la superficie; como late en su valor etimológico, es también lo hondo, el nivel en que el sujeto se ve hundido y en que siente la amenaza del ahogamiento, pero también donde puede hallarse «otra lógica, otra verdad, otra realidad», como postula *Una poética del límite*. El desdoblamiento atañe también a la sombra, que es lo que proyecta el cuerpo, su *doppelgänger*, el reflejo oscuro.

Fondo, sombra y desdoblamiento del sujeto se apuntaban en la imagen de «mi cuerpo en el abismo de las aguas», antes de que buscando una afirmación en forma de litotes el yo lírico intente formular una salvación en la frase final, en la que el encabalgamiento parece traicionar la intención para dejar vibrando el epifonema final, «ahogarse en el poema», tras la imposibilidad que emerge en el verso interrumpido «nadie puede».

No es extraño que la voz lírica afirme que, como le recuerdan, «soy pequeño y frágil» (v. 19). Pero ¿quién es pequeño y frágil? Y, por extensión, ¿quién habla en el texto? Ya la preceptiva renacentista que tuvo que buscar un lugar para la lírica en el sistema clásico de los géneros dio con esta definición para el

poema lírico (Jiménez Heffernan, 2002). Con esta lejana evocación podemos sustentar la intuición de que no sólo el sujeto (con el componente infantil que apunta en la presencia fantasmal de «mi madre») tiene estas características, sino también el propio poema. Percibimos en esta vía que el poema no habla de «mí», de un «yo» personal, sino de sí mismo. El desplazamiento ya venía apuntado en «Spleen», el primer poema de la sección, que se abre con un hablante-protagonista con rasgos humanos, «A menudo equivoco el autobús» y acaba cerrándose en una fusión del sujeto y la palabra poética, «prisionero de mí, ya sin ficciones».

En el poema no hay ficción, porque es el más serio de los juegos, el que se juega sabiendo que lo es, contando que lo es, y, por eso, «no se trata de un juego». La declaración metapoética del texto comentado adquiere más relevancia, si cabe, por su posición en el libro. Al cerrar la tercera (homónima, como queda dicho) de las seis secciones que lo componen, está justo en el punto de inflexión en el eje del discurso, como la disyuntiva (o ecuación) que une los dos términos del título del libro. Como frontera, el poema es línea divisoria, también un lugar de encuentro, el vector del límite. Como horizonte, el poema se abre, crea el espacio del sueño, tal como se va a desplegar en las secciones siguientes: «Pasaje al otro lado», con sus ecos cortazarianos, «Reflejos en el agua», la de los abismos en que se hunde el cuerpo del sujeto poemático, y «Las puertas», que invitan a pasar al otro lado, «traspasando el umbral», las puertas que señalan el límite al que alude la poética en gestación.

Desarrollar en forma armónica la dualidad, de realidad y ensueño o, como explícita, «traducir el sueño: imaginación y pensamiento» (2005: 89), fue el empeño de la poesía más madura de Eduardo García, a partir de su *Poética*. Reflexionar sobre esta dualidad fue un camino iniciado en los propios versos y su mirada metapoética, como uno de sus rasgos más característicos y definitorios.

Bibliografía citada

- AMARO, J.L., *Muerte de un ilusionista*, Madrid, Libertarias, 1993.
- AUGÉ, M., *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- CHIVITE, E. y A. BARQUERO (eds.), *Terreno fértil. Un ámbito poético (Córdoba, 1994-2009)*, Sevilla, El Cangrejo Pistolero, 2010.
- D'ORS, M., «Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90», *Rilce*, 22.2 (2006), pp. 203-222; <<https://core.ac.uk/download/pdf/83559302.pdf>> [consulta 4 marzo 2019].
- DIDEROT, D., *La paradoja del comediante y otros ensayos*, Madrid, Mondadori, 1990.

- GARCÍA, E., *Las cartas marcadas*, Madrid, Libertarias, 1995.
- GARCÍA, E., *No se trata de un juego*, Diputación de Huelva, 1988 (2ª ed. Granada, Maillot Amarillo, 2004).
- GARCÍA, E., *Escribir un poema*, Madrid, Fuentetaja, 2000.
- GARCÍA, E., *Horizonte o frontera*, Madrid, Hiperión, 2003.
- GARCÍA, E., *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- GARCÍA, E., *Refutación de la elegía*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
- GARCÍA, E., *La vida nueva*, Madrid, Visor, 2008.
- GARCÍA, E., *Duermevela*, Madrid, Visor, 2014.
- GARCÍA, E., *Las islas sumergidas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2014.
- GARCÍA, E., *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017.
- GARCÍA FLORINDO, D. (ed.), *El siglo expira 1995-1999 (Última poesía en Córdoba)*, Aula de Literatura de la UCO, 1999.
- GARCÍA MONTERO, L., *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- GARCÍA MONTERO, L., *Lecciones de poesía para niños inquietos*, Granada, Comares, 2000.
- GARCÍA MONTERO, L., *Inquietudes bárbaras*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- GUILLÉN, J., *El argumento de la obra*, Madrid, Ocnos, 1969.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J., «Pequeño, claro y libre: una poética para el poema lírico en la España del siglo XVI», en *Poética y poéticas en España e Hispanoamérica*, monográfico en *Studi Ispanici*, s. n. (2002), pp. 56-79
- Laberinto de Fortuna*, Córdoba, José Mª Palacio Editor, 1993.
- LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, ed. J. Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.
- LANZ, J. J., «Antorcha de paja», *revista de poesía (1973-1983): heterodoxia y canon*, Madrid, Devenir, 2012.
- LANZ, J. J., *Mentiras verdaderas: autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- LANZ, J. J., «La "poesía desnuda" y Belleza», en *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2017, pp. 101-122.
- LOSTALÉ, J. (ed.), *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo XXI*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MORA, V. L., «Reencantar el mundo: el legado poético y ensayístico de Eduardo García», en E. García, *La lluvia en el desierto. Poesía completa (1995-2016)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017, pp. 427-467.
- Navalá*, 5, (mayo 1996), *I Encuentro de Joven Poesía en Córdoba*.
- ORTIZ, F., *Personae*, Sevilla, Calle del Aire, 1978.

- PAZ, O., «Contar y cantar (sobre el poema extenso)», *Vuelta*, 115 (1986), pp. 12-17; <https://www.letraslibres.com/vuelta/contar-y-cantar-sobre-el-poema-ex-tenso> [consulta 4 marzo 2019]
- PAZ, O., *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- POUND, E., *Personae. Los poemas breves*, trad. J. Munárriz y J. talens, Madrid, Hiperión, 2000.
- RAMOS GUERRERO, A. B. (ed.), *El libro del jardín. Muestra poética*, Córdoba, Plurabelle, 2004
- RASTROLLO TORRES, J. J. «Hacia una caracterización del poema extenso moderno». *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4 (2011), 103-115.
- RODRÍGUEZ, A. y R. ALONSO (eds), *Diálogos. XXV años con "Antorcha de Paja"*, Córdoba, El átomo, 1998.
- ROSO, P., *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Antorcha de paja, 1994.
- RUIZ PÉREZ, P., «La naturaleza del artificio o la mecánica del verso (Eduardo García, *Escribir un poema*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000¹)», *Alfinge*, 14 (2002), pp. 181-184.
- RUIZ PÉREZ, P., «Mecánica y azar en la poesía», *Alfinge*, 15 (2003), pp. 113-137.
- RUIZ PÉREZ, P., «"El juego de hacer versos": mecánica y azar», en *Creatividad y literatura potencial (Homenaje a Raymond Queneau)*, ed. J. Reyes de la Rosa et al., Universidad de Córdoba, 2006, pp. 87-115.
- SÁIZ, P., «*Personae*» and «*Poiesis*»: *the poet and the poem in medieval love lyric*, Paris, Mouton, 1976.
- VILLENA, L. A. de (ed.), *10 menos 30: la ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- VILLENA, L. A. de (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.
- VILLENA, L. A. de (ed.), *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor, 2010.
- Zarisma, número especial dedicado a *Antorcha de Paja*, 4 (abril 1998).